BX
4700
.J7
O76
1939

LIBRARY OF PRINCETON
JUL 18 2005
THEOLOGICAL SEMINARY

BX4700.J7 O76 1939
Orozco Diaz, Emilio.
Mmstica y plastica :
(comentarios a un dibujo de
S. Juan de
la Cruz) /

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/misticayplastica00oroz

MÍSTICA Y PLÁSTICA

(COMENTARIOS A UN DIBUJO DE S. JUAN DE LA CRUZ)

POR

Emilio Orozco Díaz

GRANADA
1939

MÍSTICA Y PLÁSTICA

(COMENTARIOS A UN DIBUJO DE S. JUAN DE LA CRUZ)

POR

Emilio Orozco Díaz

LIBRARY OF PRINCETON
JUL 18 2005
THEOLOGICAL SEMINARY

(Del «Boletín de la Universidad de Granada». Año XI. — N.° 55-56)

GRANADA

IMPRENTA H.° DE PAULINO VENTURA
Mesones núm. 52

José C. Nieto

Note. Most copies were lost during the Spanish Civil War.

Varias veces se ha hablado de la humanidad y realismo de nuestra literatura mística, de su relación con la plástica de la Edad de Oro y del influjo que sobre ella ejerció; pero no se ha fijado la atención en un hecho, tan patente como los anteriores, ya que se trata de un fenómeno casi constante, cual es la tendencia a la visión plástica, a la representación viva y concreta, que se da en todos los grandes místicos españoles. Ello se acusa gradualmente conforme nos elevamos en la escala de lo espiritual: San Ignacio, y, sobre todo, San Juan de la Cruz y Santa Teresa, se nos ofrecen así como la más clara confirmación de esta tendencia. La experiencia, la visión sobrenatural viene a reforzar además en estos casos ese deseo de concretar y vigorizar la imagen añadiendo al mismo tiempo la originalidad del objeto o tema que describen. Si bien se piensa no es más que el trasplante a una región superior del acto que se verifica en la mente del artista. Si éste concibe su obra partiendo de los elementos que le proporciona su imaginación, el santo cuenta con una concepción muy superior ya que pertenece a la esfera de lo sobrenatural e inaccesible; pero además percibido con una integridad y fuerza que no es posible equiparar con la representación puramente mental del artista.

Es un fenómeno natural que el místico, como el pintor o el escultor, sienta el deseo de comunicar a los demás por medio de una

representación verbal aquella imagen que él ha tenido ante sus ojos, ya sea por afán de expresar su propia experiencia mística, ya por el poder edificante que puede tener para la vida espiritual de los demás. De aquí que en muchos casos ese afán por describir, por apresar con la palabra una visión que corresponde íntegramente al mundo de lo visual, haga al escritor presentar verdaderos cuadros e imágenes, que, además necesariamente, al recibir forma se someten en parte al influjo del arte religioso que el santo tiene a su alrededor. Como además es común a casi todos los escritores místicos el gusto por la contemplación y observación de la naturaleza, como un camino más para alcanzar la perfección y belleza de la divinidad, esas descripciones reciben con ello un sentido vigoroso de realidad y precisión coincidiendo en cierto modo con la preparación del artista, cuyo aprendizaje ha partido también de una observación del mundo real.

El P. Crisógono de Jesús al hablar de las descripciones de Santa Teresa hace observar cómo "parece que la pluma de la escritora saca al mundo real lo que describe, y lo pone ante nuestros ojos, con el bulto y color que en realidad tenía" [2].

Pero aun se refuerza más esta tendencia a la representación plástica en las obras de meditación. La intención del místico es también, como la del imaginero, mover a devoción, y así tiene que recurrir como éste a la acentuación de lo expresivo y de lo impresionante, sobre todo cuando trata del tema central de la meditación que es también el nervio de nuestra imaginería: los pasajes de la Pasión de Cristo. Bastaría recordar los escritos de San Pedro Alcántara, de Fray Luis de Granada, de Fray Francisco de Osuna y de Fray Antonio Molina. El realismo de la imagen llega en algunos casos a extremos solo equiparables a lo más intenso y dramático de la imaginería castellana. Es la emoción de la tragedia del Calvario cual solo se llegó a sentir en España, y si nuestras imágenes de Pasión son las más expresivas como imágenes del dolor de toda la iconografía del Renacimiento y del Barroco, estas descripciones de nuestros místicos son también las más impresionantes y de mayor fuerza plástica de toda la mística europea.

Fray Francisco de Osuna fué precisamente, como dice Pfandl, el que da lugar "por su solidez cordial, profundidad de sentimientos e impresionante realismo descriptivo a una escuela de meditación extraordinariamente eficaz y popular" [3]. Sus descrip-

ciones de los dolores del Calvario son conmovedoras e impresionantes por su realismo, en tal forma que un pasaje del Tratado XXI (cap. VIII) del Primer Abecedario Espiritual, fué mandado borrar por uno de los índices inquisitoriales del siglo XVII a causa de la manera tan realista como había pintado los dolores de la Virgen.

Con no menos fuerza nos describe también San Pedro Alcántara en la Meditación del sábado (cap. IV) de su Libro de Oración y Meditación, el llanto de la Madre de Dios al tener en sus brazos al Hijo muerto; todo es en ella sangre y lágrimas, dolor desgarrado completamente humano, sin consuelo ni contención alguna, como en las representaciones escultóricas que hacia la misma fecha tallaba Juan de Juni. No menos intensa es la descripción del espolio de Cristo en la Meditación del viernes.

Estas descripciones, verdadera imaginería de Pasión, muy eficaces las considerarían nuestros místicos para la vida espiritual cuando Fray Luis de Granada recoge todos estos pasajes de San Pedro Alcántara y hasta los amplía con su prolijidad y emoción oratoria características, en su Libro de la Oración y Meditación [4].

Son descripciones que suscitan la representación inmediata del pasaje, o del paso como decían nuestros escritores del XVI y del XVII, con detalles de observación de actitudes y posiciones que demuestran verdadero sentido de composición, enlace y movimiento de las figuras. Así vemos en las citadas descripciones cómo la Madre tiene al Hijo en sus brazos y "apretándo'e fuertemente en sus pechos, mete su cara entre las espinas de la sagrada cabeza, júntase rostro con rostro, tíñese la cara de la Santísima Madre con la sangre del Hijo y riégase la del Hijo, con las lágrimas de la Madre" [5]. El grupo de la Virgen de las Angustias, el Paso de Semana Santa surge ante el lector con toda la fuerza dramática del sentimiento castellano.

En los escritores místicos del siglo XVII, lo mismo que la estatuaria se hace entonces más realista y amante de lo anecdótico, estas descripciones de la Pasión, estos pasos, se recargan con verdadero sentido barroco en todo lo que sean detalles vivos e impresionantes de la visión dolorosa. El padre cartujo Fray Antonio Molina en sus Ejercicios Espirituales, en los que cita al padre Granada y a San Pedro Alcántara, recoge y hasta copia a ratos estos mismos pasajes de la Pasión de Cristo; pero recargando y

acentuando lo realista y al mismo tiempo la visión plástica llena de dolor y emoción. Así este mismo paso de las angustias de María no se amplía, como en Fray Luis, dando cabida al párrafo oratorio y a la evocación de la perdida hermosura y alegría del pasado, sino que se recrea como un buen observador, en la descripción detallada del cadáver de Cristo. Insiste en la consideración de lo que sentiría la Madre "cuando viese el Sagrado Cuerpo denegrido de golpes, y cardenales, desollado, y todo cubierto de llagas. Cuando viese las manos, y pies tan desgarrados, con tan grandes agujeros, tentase los huesos, y los hallase todos descoyuntados y fuera de sus lugares, especialmente el hombro izquierdo, cuando le viese todo molido con el gran peso de la Cruz; la cabeza taladrada, y llena de llagas de las espinas, y sacase algunas, que se habían quedado quebradas; el rostro lleno de salivas, y sangre seca y cuajada, la garganta desollada de la soga; y finalmente, todo Él tan maltratado, que solamente lastimara el corazón de quien no le conociera" [6].

¿Quién no ve en este trozo el mismo sentido, la misma emoción del dolor, que en las esculturas de Gregorio Fernández? Si el escritor cartujo hubiese sido escultor, solo con trasladar al madero este paso que nos describe hubiera tallado un Cristo yacente como el impresionante del Pardo del escultor castellano. Totalmente compuesto, cual una tabla de primitivo español, es la representación que hace del paso de los azotes. "Pondera lo tercero, dice, cómo así desnudo le atan a un poste de aquel patio, apretándole fuertemente con cordeles las muñecas, hasta hacerle reventar la sangre, y con otra atadura a los pies. Mirale bien, cómo está abrazado con aquella piedra fría, pegados en ella sus pechos y el rostro, sintiendo gran tormento del frío, así de la columna, como del aire, que penetraba el delicado cuerpo desnudo. Considérale, cómo tiene el rostro demudado y amarillo, por el temor natural del tormento, y por ver los verdugos orgullosos, y diligentes en aparejar los instrumentos, con que le habían de azotar" [7].

Hasta en los escritores conceptistas, al reducirse a esquema, a simple pincelada, la descripción del paso de la Pasión, lo que queda es un rasgo plástico e impresionante que clava en los sentidos el cuadro trágico de dolor. Así Gracián nos pinta a Cristo "al pie de la columna, caído, revolcándose en la balsa de su sangre" [8]. Bastan estas contadas palabras para que la imagen haga

olvidar la lectura. Y es que precisamente ese era su objeto: no la fría lectura, sino despertar en el lector la presencia de un determinado cuadro o ambiente, algo que en propiedad solo corresponde, y así lo había sido durante toda la Edad Media, a la escultura y a la pintura.

Esta tendencia no es solo exclusiva de determinados autores, sino que es común a dominicos, jesuítas, carmelitas y cartujos. No es más que la guía para uno de los primeros pasos de la meditación que exige un esfuerzo imaginativo grande del monje, ya que necesita de cierta madurez intelectual para conseguir esta representación mental de la imagen. Santa Teresa se lamentaba en sus primeros años de religiosa de la "poca habilidad para con el entendimiento representar cosas" [9]. Todo su afán será llegar a sentir la presencia real de la humanidad de Cristo.

También el cartujo Molina recomienda al buen cristiano "la presencia imaginaria... formar el alma con su imaginación una figura o imagen de Cristo Nuestro Señor... y conservando por todo el día la imagen, que pusiere por la mañana, acostumbrarse a tratar familiarmente con Cristo Nuestro Señor como si le trajese a su lado, o anduviese en su compañía" [10].

Así, en sus meditaciones, el místico llega en cierto modo a crearse una verdadera imaginería, en particular de la Pasión de Cristo, que le sirve, con su presencia mental, de estímulo constante en sus oraciones y meditaciones y que gradualmente va adquiriendo rasgos más concretos y precisos.

Una de las más claras muestras de esta tendencia nos la ofrecen los Ejercicios Espirituales de San Ignacio. Aunque más que un libro de meditación sean un reglamento de la vida espiritual, sin embargo, la base de toda su doctrina es también la representación objetiva de un determinado ambiente. Así, en el Coloquio del primer Ejercicio insiste en cómo hay que imaginarse a Cristo "delante y puesto en Cruz", y así "viéndole tal, y así colgado de una Cruz, discurrir por lo que se requiere". Es sencillamente la representación plástica, la imagen que directamente ha de obrar sobre los sentidos hasta llegar a una auténtica presencia, perdiéndose la idea de lectura o visión abstracta.

De tendencia análoga a las normas ignacianas son las recomendaciones del Beato Avila acerca de la forma de meditar sobre los pasos de la Pasión de Cristo. Hay que representarse la figura de Cristo sintiéndola presente. "Hacer cuenta, dice en el

capítulo LXXIII de su tratado de Audi, filia, que la tenéis allí cerquita de vos; y digo esto así, por avisaros que no habéis de ir con el pensamiento a contemplar al Señor a Jerusalén donde esto ocurrió, porque esto daña mucho a la cabeza, y seca la devoción, mas haced cuenta que lo tenéis allí presente, y poned los ojos de vuestra ánima ene los pies del, o en el suelo cercano a Él, y con toda reverencia mirad lo que entonces pasaba, como si a ello presente estuviérades."

El crítico Papini ha llegado a percibir en el caso de los Ejercicios ignacianos cómo la obra del santo de Loyola es la de un auténtico imaginero ". "Esta tarea, dice, de presentar visiblemente ante los ojos corporales—vehículos de la visión interior—las escenas de la Redención, se había confiado en la Edad Media a la pintura mural de las iglesias, a la escultura de las catedrales". Y San Ignacio lo que hizo fué sustituir "las pinturas materiales y perecederas de los muros, por las pinturas, siempre nuevas y eternamente evocables, de la fantasía ayudada por la voluntad". Papini encuentra una explicación a esta tendencia en el contraste entre la imagen auténticamente religiosa y lo mundanal y hasta pagano de la plástica renacentista. "En tiempo de San Ignacio, dice, el arte comenzaba ya a corromperse, continuaba, sí, representando asuntos cristianos, pero con espíritu pagano, cuidando más de la belleza material de las formas que de la fidelidad inteligible y de la expresión espiritual". Sugestionado el citado autor por el ambiente de la Italia renacentista, olvida que precisamente en España, al mismo tiempo que la reacción espiritual de San Ignacio se verifica la de los imagineros, quienes frente a las bellezas y sensualidades de lo italianizante buscan con todo su fervor religioso, no la pura belleza y perfección técnica, sino precisamente esa "fidelidad inteligible" y esa "expresión espiritual" que brillan en los escritos de los místicos de la época.

La aspiración de místicos y escultores era una misma y si éstos caldeaban su inspiración en los libros y en el ambiente que los primeros creaban, también las imágenes que salían de sus gubias hacían sentir, y bien hondo, avivándolos en su vida espiritual, a nuestros ascetas y místicos. Santa Teresa, en sus plásticas y realistas visiones en las que lo concreto y tangible, lo perceptible por los sentidos, es siempre fundamental, se le interpone a veces al expresarla el recuerdo de la imaginería. En uno de aquellos días en que constantemente sentía la presencia de Cristo, a la hora

de maitines dice la santa que "el mismo Señor, por visión intelectual, tan grande que casi parecía imaginaria, se me puso en los brazos a manera de como se pinta la Quinta Angustia" [12]. ¡Cuánto le ayudarían las imágenes de Cristo en su vida espiritual!

El mismo San Juan de la Cruz, como la santa de Avila, era consciente de la fuerte influencia que la imagen puede tener en la vida espiritual para mover a devoción. Así, aunque para él "a la persona devota de veras en lo invisible principalmente pone su devoción, y pocas imágenes ha menester", sin embargo reconoce "que es bueno gustar de tener aquellas imágenes que ayudan al alma a más devoción", y añade "por lo cual siempre se ha de escoger la que más mueve" [13]. Hay, pues, en su concepto de la imagen la misma tendencia de la escultura española, más atenta a hacer sentir que a recrear con perfecciones y primores de técnica. Ante una de estas impresionantes imágenes castellanas sintió Santa Teresa avivarse su devoción, dando principio a su verdadera vida de santidad. "Era un Cristo muy llagado, y tan devoto que, en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros" [14]. Por eso la santa, cuando nos relata este momento de su vida, no puede contenerse y prorrumpe en elogios de las imágenes. Se extraña y hasta se compadece de las personas que no gustan de ellas. "Desventurados de los que por su culpa pierden este bien!", nos dice, "bien parece que no aman al Señor, porque si le amaran holgáranse de ver su retrato, como acá aun da contento ver el de quien se quiere bien". ¡Como que la principal ayuda que ella tenía para representarse al Amado en esos primeros y difíciles días de su vida de santa era el contemplar las representaciones de Cristo! A pesar de eso "por más que leía su hermosura y veía imágenes" la santa se sentía "como quien está ciego o a oscuras", "...a esta causa era tan amiga de imágenes" [15].

El P. Molina tan admirador de la Santa, también coloca entre las cosas "que de suyo son buenas y provechosas, el ver imágenes devotas".

Que este gusto por la imagen como guía eficaz para la meditación no era cosa exclusiva de carmelitas lo comprueba, a más de la afirmación citada del P. Molina, las palabras del B. Juan de Avila en el capítulo LXXV de su tratado de Audi filia, al señalar las ventajas y peligros de fijar fuertemente en la imaginación la figura de Cristo. Esta representación se ha de hacer "poco a po-

co" y "sin trabajo", y para ello, dice, "podéis tener algunas devotas imágenes bien proporcionadas de los pasos de la Pasión, en los cuales, mirando algunas veces, os sea alivio, para que sin mucha pena las podáis vos sola imaginar". Ya antes, en el capítulo LXXIII del mismo libro elogiaba el valor de la imagen como medio para adelantar en la vida espiritual. Según él "nuestra Madre la Iglesia, y con mucha razón nos propone imágenes del cuerpo del Señor, para que despertados por ellas, nos acordemos de su corporal presencia, y se nos comunique algo, mediante la imagen, de lo mucho que se nos comunicara con la presencia... y aunque os parezca cosas bajas—añade—mas por ser medio para cosas altas, altas os deben parecer". No creemos pueda extrañar, después de leer estos párrafos, que nuestros escritores místicos llevaran a sus descripciones el mismo sentido realista e impresionante que alienta en nuestra escultura policromada.

San Juan de la Cruz en el pobre y pequeño conventito de Duruelo, con toda la desnudez y pobreza, no cuida más que de aquel ornato que mueve a devoción: cruces y calaveras; pero sobre la pila del agua bendita coloca una imagen del Crucificado, dibujada en papel y pegada en una tosca cruz de madera, obra con seguridad todo ello del mismo santo. Y a juzgar por las palabras de Santa Teresa estaba hecha con ese mismo sentido de lo impresionante, para hacer llorar y al mismo tiempo dar fuerza en la dura vida de la regla. "Nunca se me olvida—dice—una cruz pequeña de palo, que tenía para el agua bendita, que tenía en ella pegada una imagen de papel con un Cristo, que parece ponía más devoción que si fuera de cosa muy bien labrada" [16].

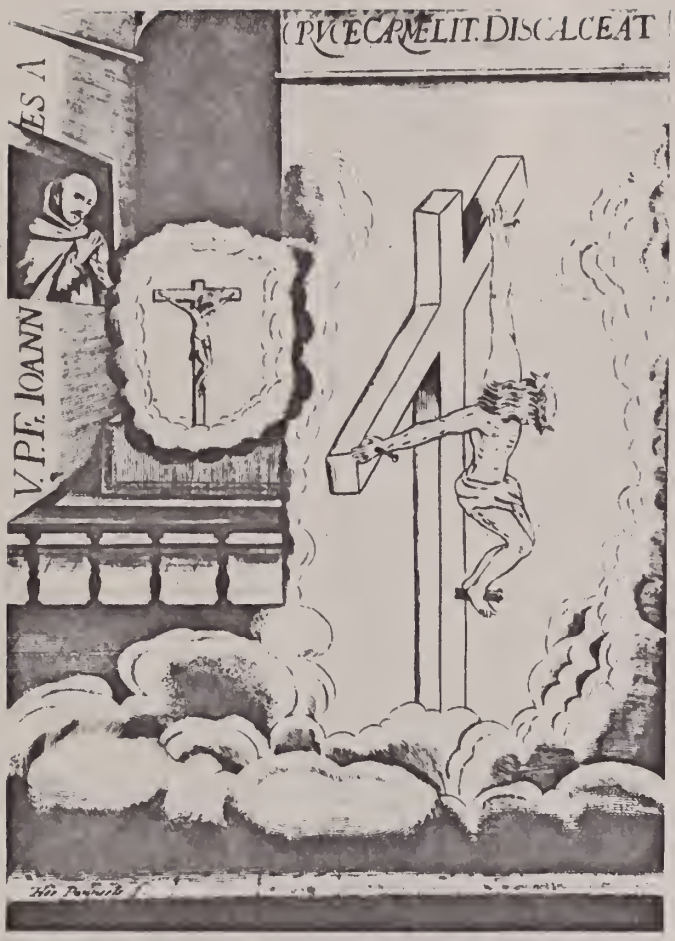
Las imágenes son estímulo constante para el santo carmelita en su vida religiosa; ante ellas sentía despertarse el dolor o la alegría, arrastrándole a veces hasta el éxtasis y el delirio amoroso. Fray José de Jesús María destaca precisamente "lo mucho que se enternecía con cualquiera imagen de Cristo que representase su Pasión" [17]. Entre los muchos ejemplos que, dice, podrían recordarse, cita un relato de las monjas de Segovia. Contaban éstas que "entrando una vez en este convento a confesar a una enferma, llegando a donde había una imagen de Cristo Nuestro Señor que estaba como racimo en el lagar, pareció que aquella memoria le había traspasado el alma con saetas de amor y compasión. Porque se le encendió tanto el rostro y se le mudó el semblante de manera que parecía se iba a arrobar, y se echaba de ver la

mucha fuerza que hacía para resistir a la que sentía interiormente" [18]. Y lo mismo que le movía al dolor la imagen de Cristo ensangrentado, en Navidad, la representación de Jesús Niño le hacía prorrumpir en manifestaciones de gozo. Una Navidad, cuenta el padre Jerónimo de San José, era tal su alegría que no pudiendo reprimirla "se levantó de donde estaba sentado, y se fué hacia una mesa donde en estos días se acostumbraba a tener un Niño Jesús, a quien dirigir todas las alegrías de aquel tiempo, y tomándole en sus brazos, comenzó a bailar con un fervor tan grande que parecía haber salido de sí, que para la modestia y sosiego del Varón Santo era cosa muy extraña" [19].

Fácilmente es de suponer que este influjo de la imagen en la vida espiritual del místico había de venir a reforzar la tendencia a la descripción plástica e impresionante en sus escritos. Así, comprendiendo por propia experiencia lo que puede mover a devoción una imagen es claro que como directores espirituales deseen influir en muchos casos en la realización de aquélla. Si además ha gozado de la visión sobrenatural, ésta queda grabada en su mente con una intensidad más fuerte que la que la voluntad puede crear en la meditación. En este caso, el deseo de comunicarla a los demás, como el artista que ha concebido una imagen, les lleva a acentuar esta influencia sobre el pintor o el escultor en forma aun más directa. El santo guiará al artista dándole el tipo o la composición y en algún caso llegará incluso a trasladar él mismo al lienzo o al madero la imagen de la divinidad tal como se le apareció en sus visiones o como llegó a forjarla en su excitación. El valor de lo visual para la vida del monje es prueba de que fué bien comprendido por San Juan de la Cruz cuando incluso intentó sintetizar gráficamente toda su doctrina mística en un pequeño dibujo representando el Monte de la Perfección. Buena confirmación es ésta de esa tendencia a la plástica: hasta lo abstracto y metafísico se reduce a formas de la naturaleza, de esa naturaleza tan amada por nuestros místicos.

Santa Teresa con mucha frecuencia hizo pintar o esculpir imágenes conforme a las visiones que había tenido; en algún caso hasta llegó a diseñar ella misma la composición. Así la santa fué la verdadera creadora de un tipo iconográfico de San José de los más característicos de la estatuaria española del barroco; el que lo representa de pie, como en marcha, llevando el Niño Jesús a su lado [20].

Son varias las obras que se conocen, en particular de pintura, que encargó y dirigió Santa Teresa respondiendo a alguna de las visiones de Cristo que había tenido. Todas ellas representan algún momento de la Pasión, sobre todo imágenes de dolor. Así, mandó pintar un Resucitado con una banderola en la mano [21]; un Ecce-Homo, tabla de cierto interés que perteneció al primitivo retablo del convento de Valladolid, y que fué pintado teniendo presente un diseño de la Santa; un Cristo a la columna, en la portería del convento de la Encarnación de Avila, y otro en recuerdo de la misma visión, en la ermita del Santo Cristo de allí mismo [22]. Sobre la realización de este último conocemos, felizmente, datos de cierto interés que recoge el padre Gabriel de Jesús en su vida de la santa [23]. Tuvo esta visión Santa Teresa en los primeros tiempos, cuando estaba en el convento de la Encarnación, en época en que aún no estaba totalmente desligada de la vida del mundo. Ella solamente nos dice que se le representó "Cristo delante con mucho rigor". Pero las referencias de la madre Pinel y del padre Yepes concretan más sobre ello. El último nos cuenta que, "se le mostró Nuestro Señor, muy llagado y particularmente en un brazo junto al codo desgarrado un pedazo de carne" [24]. Fué más tarde, siendo ya priora del mismo convento, cuando hizo pintar en la portería (la visión fué en el locutorio) y en la ermita de Santo Cristo aquella visión de Jesús atado a la columna. En una de las detalladas informaciones acerca de la santa que escribió su sobrina la monja americana Teresita, se nos dice que mandó pintar esta visión "cuando hizo este monasterio de San José, en una pared, haciendo en aquel sitio una forma de ermita muy pobre" [25]. Añade esta monja que el pintor que la hizo no pudo después repetir esta pintura, contestando cuando se lo pedían "que pintura de más arte que él la sacaría; pero que el espíritu que ésta tenía él no se lo podía poner". La santa fué dirigiendo al pintor desde la primera línea hasta la última pincelada. Así, añade la citada monja, que "todo Él ha sido milagroso, yendo la santa madre, cuando él lo pintó, diciendo lo que había de hacer. Y estaba pidiendo a Dios que saliese así". Y terminando la pintura cuando la santa le decía "cómo había de hacer un rasgón de carne en el brazo, en dicha pintura, él no lo podía entender, y puesto el pincel en aquella posición, volvió a mirarla para que de nuevo le enseñase el cómo. Y cuando volvió de nuevo a usar el pincel, halló un rasgón hecho sin saber cómo".



GRABADO PUBLICADO EN 1641 POR FRAY JERÓNIMO DE SAN JOSÉ EN LA BIOGRAFÍA DE S. JUAN DE LA CRUZ, REPRODUCIENDO EL DIBUJO DEL SANTO Y LA FORMA EN QUE SE LE APARECIÓ.

DETALLE DEL GRABADO ANTERIOR, CORRESPONDIENTE AL DIBUJO DE S. JUAN DE LA CRUZ.

Basta, con solo este ejemplo, para comprobar cómo Santa Teresa en el deseo de llevar al lienzo sus visiones, hacía algo más que encargarlo a un pintor. No solo le da el tema, la composición y movimiento de la figura, sino que hasta el más pequeño pormenor se ve claramente, por lo dicho, que la santa iba indicándole al pintor con sus palabras y gestos, parándose éste a observar las explicaciones de ella, hasta que comprendía *el cómo* había de hacer cada cosa. Y hasta en ese último detalle de la herida del brazo hace suscitar la interrogación de si no fué ella misma la que lo hizo. Se da, pues, en ella una auténtica actividad de artista, una realización de esta constante aspiración a la visión plástica, pues no solo concibe sino que también da forma al cuadro y a la escultura.

Como confirmación de todo ello conviene recordar también su habilidad para el bordado que, según el Padre Ribera, le permitió realizar no solo adornos sino verdaderas composiciones [26].

Sin embargo, el caso de Santa Teresa queda en un segundo lugar si lo comparamos con la labor de artista de San Juan de la Cruz.

La formación artística del santo carmelita, tanto en lo que respecta al concepto del arte como a la técnica, trasciende a través de las páginas de sus tratados. Desde este punto de vista los trozos de más interés de sus escritos son los capítulos XXXV a XXXVIII del libro III de la Subida del Monte Carmelo. Son consideraciones sobre las imágenes que necesariamente le llevan a exponer sus ideas sobre la escultura religiosa.

Aunque asiente que no hay que confundir el valor artístico de la imagen con la finalidad devocional, censurando a esas "personas que ponen su gozo más en la pintura y ornato de ellas, que en lo que representan", sin embargo censura también y enérgicamente a los que las tienen "con poca decencia y reverencia" y a "los que hacen algunas tan mal talladas que antes quitan devoción que la añaden" [27]. Estima que incluso se les debiera prohibir trabajar "a algunos oficiales que en esta arte son cortos y toscos" [28]. Es claro que esto es natural en un espíritu que ponía como guía principal de su doctrina mística la hermosura; en un alma que, como dice el P. Crisógono de Jesús, "tenía la preocupación, la obsesión de la hermosura" [29]. Pero es que a esto precisamente contribuyó, como dice el citado padre, su educación artís-

tica, su aprendizaje en la pintura y la escultura que le dejaron para siempre", como lo dejan todas las impresiones en esa edad, cierta preocupación por la belleza de las formas" [30]. Pero junto al artista, el monje conoce que el peligro de la perfección de la escultura está en que el devoto pueda poner más confianza en la imagen más bella que en la obra mediocre, por esto, añade, "que aun por experiencia se ve que, si Dios hace algunas mercedes y obra milagros, ordinariamente lo hace por medio de algunas imágenes no muy bien talladas ni curiosamente pintadas o figuradas; porque los fieles no atribuyan algo de esto a la figura o pintura" [31]. Es también partidario, y esto muestra también la posición del artista, de la talla completa, rechazando la imagen de vestir, sobre todo si además se sigue en los trajes la moda del momento, costumbre que califica de *abominable*. A pesar del clasicismo e italianismo de la anterior afirmación y de otros aspectos de su obra poética, mantiene en lo referente a la plástica una posición totalmente coincidente con el espíritu barroco de la estatuaria castellana del XVI. Más que de la perfección de la forma se muestra partidario de lo expresivo; lo fundamental de la imagen es que sea realista, que impresione vivamente y despierte la devoción en los fieles: "las que más al propio y vivo están sacadas—dice—y más mueven la voluntad a devoción, se han de escoger, poniendo los ojos en esto más que en el valor y curiosidad de la hechura y su ornato" [32].

Cómo gustaba de las buenas imágenes de expresión sentida lo comprueba también el relato (citado por Fray José de Jesús María) que, con respecto a la pobreza del santo, hace su compañero de Orden el P. Fray Juan Evangelista, Prior del Monasterio de Alcaudete: "Hízole devoción, una vez, una imagencita pequeña de muy buena pintura, que yo le enseñé, y viendo que le había contentado, le porfié que la tomase para traerla consigo, y no pude acabarlo con él" [33]. Aunque no lo aceptara "porque decía que estas cosas de devoción eran cebos muy apropósito para prender el alma y embarazarla con cosas materiales y quitarle la libertad de espíritu", se demuestra claramente, por las palabras del citado padre, que era conocedor y sabía apreciar y gustar la verdadera obra de arte. Y que conocía bien la técnica de la escultura policroma lo demuestra claramente en una de sus Cautelas (primera de las "Contra la carne"). Distingue claramente en ella los varios momentos de la talla de una imagen. Al asentar que el

monje ha de entender que ha venido al convento para que todos lo labren y ejerciten, dice: "Conviene que pienses que todos son oficiales los que están en el convento para ejercitarse, como a la verdad lo son; que unos te han de labrar de palabra, otros de obra, otros de pensamiento contra tí; y que en todo has de estar sujeto como la imagen lo está al que la labra y al que la pinta y al que la dora". Vuelve a insistir sobre la misma comparación de la talla de las imágenes en la "Llama de amor viva". "No cualquiera que sabe desbastar el madero—dice—sabe entallar la imagen, ni cualquiera que sabe entallarla, sabe perfilarla y pulirla, y no cualquiera que sabe pulirla sabrá pintarla, ni cualquiera que sabe pintarla sabrá poner la última mano y perfección" [34]. Bastaría este ejemplo para demostrar cómo hasta en sus últimos tiempos recordaba el santo perfectamente todas las labores del taller de un imaginero.

Aparte de sus escritos y de sus obras de pintor y escultor, hay otro hecho en su vida de monje que demuestra con claridad cómo era consciente de la fuerza emocional y poder edificante que tiene la representación viva de la escena religiosa. Pasajes de la vida de la Virgen, escenas de martirios y hasta representaciones de virtudes presenta ante sus novicios en las galerías del claustro, con un verdadero sentido plástico y dramático que nos hace pensar a un mismo tiempo en el paso de procesión y en la comedia de santos y el auto sacramental. En cierto modo podríamos considerarlo por ello como un verdadero autor dramático, aunque se trate de composiciones en las que casi la única voz era la suya. Unas veces era para recrear, otras para estimular en la vida de sacrificio y mortificación de la nueva regla.

En la noche de Navidad, cuentan sus biógrafos, representaba en las galerías del claustro la entrada de la Virgen en Belén, paseando una imagen de Nuestra Señora que se detenía sucesivamente ante varios monjes que representaban los mesoneros a quienes iba pidiendo posada. En cierta ocasión "hizo que dos religiosos, acomodando el disfraz con el ropaje de sus hábitos, representasen las personas de Nuestra Señora y de San José, y al derredor de un claustro donde estaban otros como en diferentes mesones, les pidiesen posada, despidiéndoles éstos sin querérsela dar. Pero especialmente el siervo de Dios se enterneció, y encendió de manera, que prorrumpiendo en afectuosos sentimientos,

decía mil regalos y lindezas a la Virgen y su esposo y levantaba pensamientos y consideraciones del cielo sobre su pobreza y desamparo" [35]. En ocasiones llegaba a enfervorizar de tal manera a los religiosos que terminaban todos llorando ante aquellas escenas que, como dice uno de sus biógrafos, "no parecía representación de cosa pasada, sino el mismo suceso que se veía presente".

Aun más impresionantes debían ser las escenas de martirio en las que casi siempre el santo representaba al mártir que mantenía ante el juez y verdugos con gestos y palabras el placer de sufrir por la causa de Cristo. Con cierto detalle recuerda Fray José de Jesús María uno de estos ensayos de martirio realizado por el santo en el noviciado de la Mancha de Jaén para enfervorizar a los novicios. "Nombráronse oficiales, e hicieron las figuras de mártires nuestro padre San Juan de la Cruz y el maestro de novicios, llamado Fray Cristóbal de San Alberto. Fueron acusados de cristianos, y el juez les tomó confesión, y habiendo confesado con gran fervor la fe de Cristo y detestado de las sectas contrarias, mandó el juez que les desnudasen las espaldas y los amarrasen a dos naranjos de la huerta donde el ensayo se hacía, y que allí fuesen azotados rigurosamente, hasta que, arrepentidos, dejasen de confesar a Cristo. Hízose así, y los verdugos ejecutando lo que el juez mandaba, hacían su oficio, como si no fuera representación, sino castigo de veras y tanto más alentadamente cuanto el fervor de los mártires era mayor" [35].

Verdadero juego teatral con que también entretenía y formaba a sus monjes es otro que cuentan los citados biógrafos. Consistía en "armar un caballero, y señalando a uno que lo fuese de Cristo, mandaba que cada uno le diese aquellas armas con que mejor pudiese pelear, y defenderse de sus enemigos en la conquista del Reino de los Cielos. Unos le daban el escudo y loriga de la Fe, otros la celada de la Esperanza, otros la espada y cuchillo de la Palabra divina, y otros lo armaban de pies a cabeza de la Mortificación de Jesucristo. Otras veces proponía que vistiesen y adornasen a un Hermano, para que dignamente pudiese hallarse en el convite del cielo; y cada uno le daba la virtud que le parecía más apropósito para salir muy de fiesta y pasar delante de Nuestro Señor y de sus convidados celestiales... y tomando el Venerable Padre la mano sobre cada arma, vestido o joya que se daba al que querían armar, o adornar, decía maravillosas ponderaciones, encajando entre aquel ejercicio de honesta y devota re-

creación la doctrina de más veras y de más sólido espíritu y perfección con que los encendía en un ardor y alentado brío de alcanzarla" [37].

De su vida y actividad artística en el sentido exacto de la palabra, dejando aparte su intervención como arquitecto en las obras de los conventos de Granada y de Segovia sobre todo, son varias las referencias que tenemos. En primer lugar es sabido que antes de tomar el hábito en la Orden Carmelita, entre otros oficios, probó el de entallador y pintor. Así lo afirma Fray José de Jesús María en la biografía del santo [38], y un manuscrito de la Biblioteca Nacional citado por el Padre Crisógono de Jesús [39]. Pero además tenemos referencias de tiempos posteriores que demuestran siguió cultivando ambas artes, y aunque ello fuera solo como un entretenimiento, dice bien claro cómo también respondía a una necesidad espiritual análoga en cierto modo a la que determina su obra poética; no solo por su finalidad exclusivamente religiosa, sino por la forma de creación. Tan ligada está a su vida espiritual, incluso a sus experiencias místicas, como el Cántico Espiritual o la Llama de Amor Viva. Precisamente los dos dibujos conservados responden: uno a una visión de Cristo, y el otro al deseo de sintetizar gráficamente su doctrina mística.

De su actividad de escultor, las citas de más interés son las recogidas por el Padre Crisógono. Corresponde una al tiempo en que San Juan estuvo en el Monasterio del Calvario [40]. Dice el hermano Brocardo, que vivía entonces con él, que "El tiempo que le sobraba de sus obligaciones y ocupaciones, que eran muchas, lo gastaba como por recreación en labrar unos Cristos de madera que hacía" [41]. La otra se refiere al tiempo de su prisión en Toledo: el Crucifijo que dió entonces el Santo a su carcelero, dice un compañero suyo: "Tengo por cierto era obra hecha por manos del Santo, porque en las horas de recreación, con una punta como de lanceta labraba curiosamente imagencitas" [42]. También Fray Jerónimo de San José dice que en los comienzos de su vida religiosa "trabajaba de manos el rato que le sobraba y se entretenía en labrar cruces de madera" [43]. Esta última referencia, aunque sea vaga, sin embargo, completa la anterior, demostrando claramente cómo la actividad de artista es algo que corre a lo largo de su vida. Conviene además fijar la atención en la índole de estos trabajos; se trata de un arte que exige instrumen-

tos y preparación técnica, no es cosa que pueda realizarse espontáneamente, como ocurre con el dibujo, sino que supone que el Santo había sufrido un aprendizaje y sabía bien lo que era el tallar la madera; esto es, era un imaginero en el sentido exacto de la palabra.

Ahora bien, por encima del artista se impone el monje y el Santo y así la labor de escultor y dibujante se reduce a aquellos aspectos que podían ser de eficacia para la vida espiritual. Por esto no es cosa extraña, sino lógica consecuencia, el hecho de que toda su actividad artística que conocemos, se concrete a la representación del Crucificado; pues para él, más quizá que para los demás místicos, este paso de la vida de Cristo, "que solía enternecerle las entrañas", es motivo fundamental de la meditación. En la Subida del Monte Carmelo recuerda las palabras del Apóstol cuando decía "que no había él dado a entender que sabía otra cosa, sino a Jesucristo, y a Éste Crucificado" [44]. Para San Juan, el cristiano debe tener grabada en su alma la imagen de Jesús en la cruz, "porque la viva imagen busca dentro de sí, que es a Cristo crucificado" [45]. Por eso brotó de sus manos como algo espontáneo, al hacerse forma corpórea y visible lo más hondo de su sentir, la imagen de Cristo en la cruz que tenía, diríamos con palabras de la Santa de Avila, "esculpida en su corazón".

Aparte del ya citado dibujo del Monte de la Perfección, que a juzgar por las palabras de Fray José de Jesús María, fué obra estimada por religiosos y seglares, conocemos del santo carmelita un auténtico dibujo de Cristo en la Cruz. Se trata de una obra ya reproducida en un libro, pero por ser éste un impreso relativamente raro, ha quedado olvidado de la crítica artística moderna, en forma que hemos creído conveniente su publicación.

El libro en que se reprodujo este dibujo y se dan noticias de cuando lo hizo el santo es la interesante biografía, obra de Fray Jerónimo de San José, publicada en 1641. Con posterioridad se vuelve a citar dicho dibujo, refiriéndose a la mencionada biografía, en la del P. Fray José de Santa Teresa, aparecida en 1675 [46].

Ultimamente se refirió a él el P. Crisógono de Jesús, quien además ha llegado a ver el original en un relicario conservado en el convento de la Encarnación de Avila, indicando la imposibilidad de reproducirlo fotográficamente [47]. De aquí que hayamos

creido conveniente la publicación del grabado recogido en la obra de Fray Jerónimo de San José.

Realizó el santo este Crucificado con motivo de una visión que tuvo en Avila. Así nos lo cuenta el citado Fray Jerónimo de San José: "Estaba orando el Venerable varón, y contemplando en los dolores que su Divina Majestad había padecido en la cruz, aquel divino rostro afeado, su lastimera figura, y el desconyuntamiento de todo su sagrado cuerpo: y absorto en la consideración de este paso, que solía enternecerle las entrañas, vió súbitamente delante de los ojos lo que se le representaba dentro de su alma, que como contemplado ilustraba el entendimiento, y imaginado ennoblecía la imaginación... Quedóle aquella figura tan impresa, que después a solas tomando una pluma, la dibujó en un papel con solas unas líneas..." [48]. El dibujo, según añade el citado cronista, dióselo a la religiosa del convento de la Encarnación de allí mismo Ana María de Jesús, quien a su muerte lo entregó a la religiosa doña María Pinel, después fué priora del mismo convento, que lo guardaba en la fecha en que el citado padre escribió su crónica.

Cierta formación artística demuestra también Fray Jerónimo de San José en el aprecio que hace de este dibujo del santo; sabe descubrir sus valores indicando las dificultades de ejecución y el sentido devocional que demuestra. "Tres cosas, entre otras, son dignas de ponderación en este dibujo. La primera, la posición en que se le representó Cristo Nuestro Señor, y la que tenía el Venerable varón cuando le vió. La segunda, el artificio del dibujo. La tercera, la devoción que representa y causa."

Por la posición en que aparece el Crucificado, en escorzo y visto desde arriba, demuestra que el santo tuvo la visión estando en alguna tribuna de la capilla mayor de la iglesia, apareciéndosele la imagen en el centro del altar. En esta forma, como puede verse, se reproduce en el grabado que publica Fray Jerónimo de San José. El santo, con pocos trazos, supo resolver las dificultades del dibujo de la figura escorzada, cual sólo es capaz el buen dibujante. Con razón el citado cronista se extraña y resalta el hecho. "Porque dibujar objeto ausente en aquella forma, dice, pide tan singular destreza, que los mayores maestros deste Arte, que le han visto, tienen a particular milagro haber hecho este dibujo, quien no fuese muy ejercitado y diestro Pintor" [49].

Verdaderamente, la primera vez que se contempla este dibu-

jo produce extrañeza; es algo distinto por su concepción de lo que podía esperarse, acentuando, por la misma visión escorzada, la impresión trágica de la figura pendiente de la cruz. Como muy bien observa Fray Jerónimo, preguntándose por qué no se le aparecería Jesucristo vuelto de frente al santo. "Podríase creer haber sido para representar con aquel escorzo a sus ojos una figura más lastimosa, y descoyuntada de lo que pareciera derechamente" [50].

Es una imagen, aunque solo sea en esbozo, de las que mueven a devoción. Se ve el Cristo muerto que pende de los brazos de la cruz, doblándose las rodillas al peso del cuerpo, cual si fuera a desgarrarse y caer hacia delante. La cabeza cae también pesadamente sobre el pecho, envuelta por una espesa cabellera. Es cierto que quizá se haya exagerado el retorcimiento de los brazos, en particular el izquierdo que parece descoyuntado del hombro; pero ello confirma la tendencia a lo impresionante y realista. Con razón dice el P. Crisógono, que "ofrece el Santo Cristo una figura que llega al alma" [51].

Se explica, y no solo por ser obra del santo, que se multiplicaran las copias y se apetecieran como estampas de devoción: por cierto que, según dice Fray Jerónimo de San José, aún a los más diestros pintores les había "visto errar en las copias que han sacado del original, teniéndole presente". La flojedad de este grabado confirma en parte tal observación.

Otro interés grande tiene este dibujo desde el punto de vista iconográfico. Se trata de una representación del Crucificado con cuatro clavos, cosa extraña en su época. Según Pacheco, dejando aparte antiguas representaciones, los primeros crucifijos con cuatro clavos se hicieron en España, ya en los finales del siglo XVI, extendiéndose en el foco de pintores y escultores sevillanos de su tiempo, en particular por él mismo [52]. Rioja le alabó por haber "sido el primero que en estos días en España ha vuelto a restituir el uso antiguo con algunas imágenes de Cristo que ha pintado de cuatro clavos" [53]. Según el pintor, el punto de partida de esta innovación fué el vaciado de un crucifijo de Miguel Angel que llevó a Sevilla en 1597 el platero Juan Bautista Franconio. Pensemos ahora que cuando este tipo iconográfico lo recogieron los pintores de Sevilla, hacía ya muchos años que San Juan de la Cruz había hecho este dibujo.

NOTAS

1.—Las presentes notas no aspiran más que a exponer en torno al dibujo del Crucificado de San Juan de la Cruz, no desconocido, pero sí olvidado, unos ligeros comentarios, en los que se apuntan algunos aspectos aun no debidamente apreciados de las relaciones entre los escritos de nuestros místicos y el arte religioso de la época.

2.—P. Crisógono de Jesús: Santa Teresa de Jesús. Barcelona, 1936. Segunda parte, cap. XII.

3.—Luwig Pfandl: Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro. Barcelona, 1936.

4.—Creemos secundario para el fin de estas notas el hecho tan discutido de que no fuera Fray Luis sino San Pedro Alcántara el que copió.

5.—Fray Luis de Granada: Libro de la Oración y Meditación. Cap. XXV. III Meditación. Segunda del Descendimiento de la Cruz y llanto de la Virgen. Igual en San Pedro Alcántara: Libro de Oración y Meditación. Cap. IV. De las otras siete Meditaciones de la Sagrada Pasión, y de la manera que habemos de tener en meditarla. El Sábado.

6.—Ejercicios Espirituales de las excelencias, provecho, y necesidad de la Oración mental, reducidos a Doctrina, y Meditaciones... por el P. D. Antonio de Molina, monje de la Cartuja de Miraflores... Barcelona, 1776. (La primera edición, según Nicolás Antonio, apareció en 1613). Segunda parte, Tratado III, pág. 573.

7.—Ibid., pág. 529.

8.—P. Baltasar Gracián: Meditaciones para antes y después de la Comunión. Meditación XLI. Punto Tercero.

9.—Vida. Cap. IX.

10.—Ob. cit. Tratado Primero. De la Doctrina para la Oración, pág. 89.

11.—Giovanni Papini: Los operarios de la viña. Madrid, 1933. V. San Ignacio de Loyola.

12.—Relaciones Espirituales. Relación LVIII.

13.—Subida del Monte Carmelo. Libro III. Cap. XXXV.

14.—Vida. Cap. IX.

15.—Ibid. íbid.

16.—Libro de las Fundaciones. Cap. XIV.

17.—Vida de San Juan de la Cruz, por Fray José de Jesús María, C. D. Tercera edición. Burgos, 1937. Libro III, cap. VII.

18.—Ibid. íbid.

19.—Historia del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz..., por Fray Jerónimo de San José. Madrid, 1641. Libro IV, cap. XI, pág. 428-9.

20.—Un pequeño grabado puede verse en "Homenaje literario a la Gloriosa Doctora Santa Teresa de Jesús, en el tercer centenario de su beatificación". Madrid, 1914.

21.—También reproducido en el citado libro.

22.—Se reproducen ámbos en la obra de Fray Gabriel de Jesús: Vida gráfica de Santa Teresa de Jesús. Madrid, 1929-30-33 y 35. Figuras 468 y 1.118.

23.—Ibid. Tomo IV, cap. VII.

24.—Fray Diego de Yepes: Vida de Santa Teresa de Jesús. Madrid, 1615.

25.—Ob. cit. Tomo IV, cap. VII.

26.—P. Francisco Rivera: Vida de Santa Teresa de Jesús. Barcelona, 1908. Fray Gabriel de Jesús, en la citada Vida de Santa Teresa, reproduce algunos bordados de los que se le atribuyen a la Santa (láms. 388 a 91). Algún otro distinto a ellos se recogen, aunque en un pequeño grabado, en el citado libro que se editó en el aniversario de la beatificación de la Santa.

27.—Subida del Monte Carmelo. Lib. IIII, cap. XXXVIII.

28.—Ibid. íbid.

29.—P. Crisógono de Jesús: San Juan de la Cruz. Barcelona, 1935. Parte tercera, cap. I.

30.—Ibid. íbid.

31.—Subida del Monte Carmelo. Lib. III, cap. XXXVI.

32.—Ibid.

33.—Ob. cit. Lib. I, cap. LVI.

34.—Llama de amor viva. Canc. III, párrafo 57.

35.—Fray Jerónimo de San José. Libro IV, cap. XI. Y Fray José de Jesús María. Libro I, cap. XL.

36.—Ob. cit. Lib. II, cap. XX.

37.—Fray José de Jesús María: Ob. cit. Lib. I, cap. XLVIII.

38.—Ob. cit. Lib. I, cap. II.

39.—Mns. núm. 12738, fol. 611.

40.—P. Crisógono de Jesús: Ob. cit. Cap. IV, y "San Juan de la Cruz, su obra científica y su obra literaria". Avila, 1929. T. II, cap. V.

41.—Mns. 13482, fol. 58.

42.—P. Crisógono de Jesús. Ob. últimamente citada. Cap. V.

43.—Ob. cit. Lib. I, cap. V.
44.—Subida del Monte Carmelo. Lib. II, cap. XXII.
45.—Ibid. Lib. III, cap. XXXV.
46.—Fray José de Santa Teresa: Resunta de la vida de N. Bienaventurado P. San Juan de la Cruz... Madrid, 1675, pág. 33.
47.—Dice el P. Crisógono: "Mide el palo de la Cruz 5 centímetros y 7 milímetros y los brazos de la misma 4'7. El grueso es de 3 milímetros. Los brazos del Señor tienen un centímetro con 8 milímetros." Ob. cit.
48.—Ob. cit. Lib. II, cap. IX.
49.—Ibid. íbid.
50.—Ibid. íbid.
51.—P. Crisógono: Ob. cit.
52.—Pacheco: Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza. Sevilla, 1649. Cap. XV.
53.—Ibid. íbid.

OTROS TRABAJOS DEL MISMO AUTOR

Algo más sobre los Menas. Boletín de la Universidad de Granada. 1932 (en colaboración).

Una obra de Risueño: El retrato del Arzobispo Ascargorta. Bol. Universidad de Granada. 1935.

Los hermanos García, escultores del Ecce Homo. Cuadernos de Arte. Fascículo I. Granada. 1936.

Nuevas obras de los hermanos García. Cuadernos de Arte. Fasc. II. Granada. 1936.

El pintor y poeta Ambrosio Martínez de Bustos. Ibid. íbid.

Pedro Atanasio Bocanegra. Granada. 1937.

Informe sobre los daños causados por el marxismo en el tesoro artístico de Granada (en colaboración). Granada. 1937.

Una importante obra desconocida del pintor Sánchez Cotán. Cuadernos de Arte. Fasc. III. Granada. 1937.

Tres probables obras de Pedro de Moya desaparecidas. Ibid. íbid.

La Quinta Angustia de Francisco Chacón. Ibid. íbid.

Una obra de Goya desconocida. Bol. Univ. Granada. 1938.

Unas páginas desconocidas de Cubillo de Aragón. Ibid. íbid.

Un Zurbarán desconocido. Cuadernos de Arte. Fasc. IV. Granada. 1938.

La puerta del antiguo Rastro de Granada. Ibid. íbid.

La escultura en barro en Granada (introducción al catálogo de la Exposición de esculturas granadinas en barro, organizada por la Comisaría de Arte de Andalucía Oriental y el Servicio de Turismo de Granada). Granada. 1939.

EN PRENSA:

Un poema de Trillo de Figueroa desconocido.
El pintor granadino Pedro de Lacalle.

EN PREPARACIÓN:

El pintor Fray Juan Sánchez Cotán.
El auto del hereje de Cubillo de Aragón.

3614YB LBC 105
07-07-05 32180 MS

Princeton Theological Seminary Libraries
1 1012 01309 4810